

Ducharme, Aquin : conséquences de la « mort de l'auteur »

Léo-Paul Desaulniers

Volume 7, numéro 4, novembre 1971

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036501ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036501ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Desaulniers, L.-P. (1971). Ducharme, Aquin : conséquences de la « mort de l'auteur ». *Études françaises*, 7(4), 398–409. <https://doi.org/10.7202/036501ar>

DUCHARME, AQUIN : CONSÉQUENCES DE LA «MORT DE L'AUTEUR»

La trajectoire de la fonction-auteur (et lecteur) telle qu'elle est dénoncée quand le texte la fait jouer à outrance, et l'autodénonciation du *je* quand son jeu de masques ravit le lecteur : tel sera le foyer de ces propos sur deux romans québécois récents¹, arbitrairement choisis, quoique non sans quelque nécessité.

I. « ALLER LOIN DANS LA NIAISERIE »

*« Qu'est-ce que ces familiarités avec l'auteur ?
Est-ce que ça va bientôt cesser ?
Vais-je être obligé de vous traiter de lecteur,
De sortir ma grosse règle et fesser ? »*

(*La Fille de Christophe Colomb*, p. 33)

Le bon bourgeois de lecteur, gentilhomme ou pas, l'a trouvé raide à avaler : un roman en vers — alexandrins la plupart du temps — et en quatrains, et de bien mauvaise versification, un terrible roman-fable, aussi sarcastique à l'endroit des mouvements d'égalité raciale qu'à l'égard des juges véreux, des syndicalistes manifestants que des policiers obtus, du discours révolutionnaire que du discours médical : *la Fille de Christophe Colomb*, de Réjean Ducharme.

1. *La Fille de Christophe Colomb* de Réjean Ducharme (Paris, Gallimard, 1969), et *Trou de mémoire* de Hubert Aquin (Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968).

Déjà, avec la publication de *l'Avalée des avalés* et du *Nez qui voque*, le « scandale » avait éclaté, le scandale le plus intolérable qui soit : on ne pouvait même pas être sûr que le citoyen Réjean Ducharme existât réellement², et, s'il existait, on pouvait douter qu'il fût l'auteur intégral de son œuvre, on pouvait soupçonner une réécriture de ses manuscrits par quelque nègre de chez Gallimard ! Un critique pouvait alors se permettre d'écrire :

Je veux qu'il soit un génie, l'un de ces êtres exceptionnels qui n'ont pas besoin de passer par les écoles, qui écrivent parfaitement parce que ce sont des thaumaturges du langage. Mais notre milieu nous a si peu habitués à cette sorte de phénomène, il est si singulier, si improbable qu'une question que nous n'osons pas formuler se pose d'elle-même³.

Cette question qu'on n'ose pas formuler et qui « se pose d'elle-même » en indique long, fût-on aussi peu psychanalyste que possible, sur l'aspect œdipien de la quête de l'auteur : on cherche à contrôler les limites de la fonction patronymique du mot DUCHARME que Gallimard a écrit sur la couverture du livre : « ... la légende [...] veut déjà que Bérénice Einberg, dont le père est M. Réjean Ducharme, soit aussi la fille de M^{me} Dominique Aury⁴ ». Ducharme, de son côté, confiait à un journaliste du magazine *Maclean*, en septembre 1966 : « Je ne veux pas que ma face soit connue, je ne veux pas qu'on fasse le lien entre moi et mon roman. » Se retirer ainsi de la circulation, c'était commettre une offense grave contre le bon ordre établi. Le pouvoir politique en fut donc ému : *la Patrie* du 17 novembre 1968 rapporte :

En effet, le ministre des Affaires culturelles du Québec, M. Jean-Noël Tremblay vient d'affirmer à un journaliste que les livres de Réjean Ducharme ont été complètement refaits avant d'être publiés... Le ministre a répété à plusieurs reprises que Ducharme est un adolescent attardé, un névrosé et

2. Cf. *le Devoir*, 14 janvier 1967, p. 13.

3. Jean Éthier-Blais, *le Devoir*, 15 octobre 1966, p. 13.

4. *Ibid.*

un déséquilibré mental. Il a aussi soutenu que ses livres n'ont aucune valeur littéraire et qu'au plus peuvent-ils constituer des « documents pour psychiatre ».

Cette conjonction de la répression politique et d'une certaine critique contre un auteur qui se cache, en dit long sur les similitudes structurelles qu'il y a entre les deux puissances — et indique, par ricochet, la menace représentée par les premiers romans de Ducharme.

Puis vient *la Fille de Christophe Colomb*. Contrairement aux autres romans de Ducharme, c'est un roman écrit à la troisième personne. C'est loin d'être majoritairement à la mode, comme les vers à rimes d'ailleurs. C'est réactionnaire. Personne, aujourd'hui, ne songerait à écrire une *Franciade* ; Ducharme, lui, tournant en dérision la modernité qui est de mise depuis Verlaine, et abolissant trois siècles et plus de « révolution(s) » dans la pratique de l'écriture, se permet de pontifier :

*À Calambourg, patrie du grand Mozart...
Je me demande si je viendrai jamais à bout
De cette Franciade. Continuons ! Les arts
Ont besoin que quelqu'un leur torde le cou.*

(p. 42-43)

Cette horrible mixture du jadis et du naguère, fleurant l'ail de basse cuisine, est assez évidemment une activité sacrilège, un refus de distinguer entre les torchons et les serviettes, entre la littérature et tout le reste.

Parfois cependant le style de la « *Franciade* » semble « s'élever », une certaine beauté commence miraculeusement à s'installer dans le texte — mais gare au sauvage québecisme « BOSS » qui soudain bondira, au dernier vers du « chant XXXXXXXX », comme un monstre dévorant toute poésie :

*Elles passent sous un immense saule.
A l'annulaire de la vierge quelque chose a brillé.
Elle saisit l'annulaire de Colombe, un peu pâle.
Au doigt, soudain, un minuscule arc-en-ciel*

s'est noué.

*« Tu crois maintenant que je suis mariée avec
Dieu : Al,
Que je suis au boss de celui qui sur une croix
fut cloué ? »*

(p. 93)

Quand le texte de Ducharme se retourne sur soi pour reconnaître sa propre balourdise (« Plus ça va plus mes quatrains empirent » — p. 33), ce n'est pas pour faire amende honorable mais bien pour faire pire encore, par d'horribles jeux de mots propres à faire pleurer Verlaine : « Alors ? Mes métaphores ? On déteste ? On n'a qu'à s'en aller. D'ailleurs, mes sémaphores sont encore pires » (p. 182). Toute cette hénaurmité, Ubu en est fort conscient puisqu'il prend soin de commenter lui-même, avec assurance et satisfaction, son entreprise : « Mon idée, c'est d'aller loin dans la niaiserie (N. de l'A.) » (p. 48). « Je vais me détendre un peu de ce travail sot » (p. 218).

Et en fait de niaiserie, de sottise, c'est tout le roman qu'il faut citer, cela s'entend ; mais ne faudrait-il pas citer aussi certaines écritures qu'on a faites, depuis, à son sujet : « Ce livre n'est pas du meilleur Ducharme et quand on veut lire de beaux vers, il vaut mieux se tourner vers Racine. » « L'image est hétéroclite mais elle nous satisfait. » « On sent très souvent qu'il pense au niveau du mot. » « Le hasard et l'inconscience semblant y avoir la part du lion... » « Parfois, on se sent devant un Ionesco canadien... » « Sénèque aurait aimé certaines de ses phrases-médailles. » « ... car les poules et les vaches sont épiques elles aussi⁵. » Qu'on n'ait pas compris le propos de ce mauvais récit et que, bien involontairement, on ait rajouté, si possible, à sa sottise, la chose n'est pas nouvelle et n'a rien de vraiment surprenant ; *Bouvard et Pécuchet* ou Rabelais ont déjà « engendré » de telles progénitures, qu'il nous est loisible de lire, sans discontinuité, dans la lancée du texte « principal », comme autant d'addenda qui viendraient gonfler une « édition revue et augmentée » que Gallimard pourrait bien un jour nous procurer...

*

* *

Qu'on veuille bien maintenant considérer l'argument de cette mauvaise *Franciade*, qui a pour sujet les rapports entretenus entre Colombe Colomb et l'humanité :

5. C. C.-W., dans *Livres et auteurs québécois 1969*, p. 23.

Colombe Colomb, après avoir essayé à fond toutes les avenues possibles pour arriver au « cœur des êtres humains », est contrainte d'en venir à la conclusion que les hommes (et à plus forte raison les civilisations) ne valent rien ; elle fait alliance avec les animaux, et elle préside à l'anéantissement de l'humanité.

Du haut du ciel, Al Capone-Dieu se frotte les mains : l'hécatombe fait affluer les capitaux dans ses bordels célestes :

« Une heure, et ils seront tous morts, hommes,
[femmes et enfants.]
(dernier « vers » du roman)

La révolte, on le voit, est profonde. L'humanité ne peut se régénérer « de l'intérieur », il n'y a point d'espoir du côté de la révolution, le renversement fût-il copernicien : il n'y a vraiment que l'anéantissement total, par les animaux (les forces aveugles, stupides, qui ne feront aucune exception, aucune réserve, au nom de quelque « verrouillage transcendantal »⁶ que ce soit), guidés par l'étonnante fille de celui qui découvrit le Nouveau Monde.

Ducharme, lui, est le non moins étonnant écrivain sauvage du Nouveau Monde, *découvert* par l'Ancien.

Alors qu'aucun récit, sans déchoir, ne devrait plus permettre à « son » auteur de s'adresser au lecteur, *la Fille de Christophe Colomb* est une suite de charges, remarquablement stupides, de l'auteur-rhinocéros⁷ contre le lecteur :

*Colombe a tout compris. Elle est très intelligente.
Elle n'est pas stupide, elle, imbécile comme vous !
Vous n'avez pas saisi ; je parierais mes futures
rentes.
(p. 201)*

*Quand il pleut, ils s'émerveillent.
Pourquoi pas ? Ils ne portent pas de souliers.*

6. M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Bulletin de la Société française de philosophie*, n° 3, 1969, p. 83.

7. *Le rhinocéros, Tout-Doux, est féroce comme un fou.*

*Il ne veut pas être ami. Nenni ! Il fonce sur tout.
(p. 153)*

*Est-ce que je vous demande pourquoi vous vous
émerveillez ?
D'ailleurs, je sais, vous ne vous émerveillez jamais.
Vous êtes une bande d'écœurés ! Piliers de
cendriers !
(p. 45)*

Le lecteur recherche l'auteur ? il veut qu'on lui parle ? il veut sentir la présence rassurante de l'écrivain ? il est friand de « style Ducharme » ? il veut saisir le sens profond, caché entre les lignes ? il veut savoir ce que l'auteur pensait quand il a écrit cela ? Il sera servi, à plus que souhait : à contre-temps, à contre-sens et à contre-goût.

Sous l'affabulation superficielle du récit, n'est-ce pas la révolte contre la condition du discours littéraire occidental qui se raconte ici ? L'antihéros épique de cette « Franciade » n'est-il pas le texte qui s'écrit ? Il apparaît en tout cas que se correspondent admirablement

<u>Colombe Colomb</u>	et	<u>l'écriture de R. Ducharme</u>
l'humanité		la littérature

Il n'y a pas de composition possible avec le discours littéraire, il ne reste qu'à l'anéantir, en faisant alliance, justement, avec ces forces bêtes qui, sans cesse repoussées et pourchassées, rôdent toujours aux frontières du texte littéraire « intelligent » : la mauvaise rhétorique, ce qu'il est convenu d'appeler l'« anormalité » linguistique, et la niaiserie.

À Paris, cet abattage rapporte de gros sous à Al Capone-Gallimard :

Quel est votre poisson préféré, madame ? Le maquereau. J'ai hâte d'avoir fini de vous raconter cette belle histoire.
Quand j'aurai fini, je m'écrierai : « Enfin ! »
Les affaires seront bonnes pour quelque putain, ce soir.

(p. 218)

*

* *

Depuis Henry James, on a fait grand cas du « point de vue » contrôlé. Ce « point de vue » devant

être constant, cohérent, n'être ni le franc « point de vue de Dieu » ni un ensemble composite de points de vue particuliers ; officiellement, le roman doit se raconter à partir d'un lieu situé et limité dans les facultés sensorielles d'un des personnages ; contre le « narrateur omniscient » — manifestation d'un âge où la littérature n'avait pas une claire conscience critique de soi — ce *nec plus ultra* de l'éthique de l'écriture narrative, cette règle d'or de la politique de non-concessions au lecteur : le roman en *Je*.

Mais qu'est-ce que le roman à la première personne, qu'est-ce que le « point de vue contrôlé » ont changé dans le fonctionnement du discours narratif ? Rien de bien fondamental, le roman continuant à faire jouer la fonction-auteur et la fonction-lecteur. Le narrateur-je se gardera bien, certes, d'être omniscient, mais ce ne sera que pour permettre à quelque dieu, encore plus hypocritement dissimulé — et sachant, lui, le début et la fin du livre — de tirer les ficelles du texte. Car occulter l'auteur, pudiquement couvrir d'un voile sa nudité, c'est bien lui permettre de continuer à jouer son rôle ; ne pas adresser la parole au lecteur, c'est quand même permettre le voyeurisme et favoriser la quiétude des voyeurs-lecteurs : sous les dehors de la vertu, le putanat. Et la forme la plus « vertueuse » du roman, le récit à la première personne, ajoute à la tartuferie le travesti⁸.

Il ne suffit donc pas, pour abolir la présence et la voix de l'auteur dans le discours littéraire, de proclamer sa mort, ni de se rabattre sur la vertueuse application à tâcher de s'abstenir de toute intervention visible de l'auteur dans « son » texte.

Dès lors, ce livre de Ducharme, dont la *niaiserie* a gêné maint lecteur, peut être lu comme entreprise de révélation de la nudité du roi : auteur et lecteur implicites sont explicités, révélés dans leur nudité scandaleuse, dans leur honteux fonctionnement exhibitionniste ou voyeuriste. Michel Foucault souhaitait, en parlant de l'auteur, qu'on ne se contentât pas « de

8. Cf. T. Todorov, « Poétique », dans *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, p. 121.

constater une fois de plus sa disparition », mais qu'on s'employât à « repérer, comme lieu vide — à la fois indifférent et contraignant —, les emplacements où s'exerce sa fonction⁹ ». Ce sont ces emplacements mêmes que le jeune barbare « né en 1941 à Saint-Félix-de-Valois¹⁰ » repère et balise, comme lieu vide aussi, et lieu facilement reconnaissable par la niaiseuse « présence » dont il est explicitement et surabondamment « rempli ». Jeux de mots épais, jeu grossièrement exagéré des codes culturels, bricolage effréné de citations et de références mal fondues : tout cela est une véritable folie de l'Auteur (comme on dit d'une aiguille qu'elle s'affole) qu'il faut se garder de prendre à la légère sous prétexte, pour les uns, qu'elle fait rire ou, pour d'autres, qu'elle fait pitié.

II. « C'EST MOI QUI ÉCRIS CES MOTS »

« Je rappelle toutefois que la salle XV ne donne pas, comme l'indique le texte, sur le Trafalgar Square. »

(*Trou de mémoire*, p. 132)

Quand parut *Prochain épisode*, en 1965, Hubert Aquin devint célèbre du jour au lendemain. Jean Éthier-Blais écrivit : « Nous n'avons plus à chercher. Nous le tenons, notre grand écrivain. Mon Dieu, merci¹¹. » Sachant avouer sa naïveté, un journaliste confessait : « Je ne m'étais pas mis à la trace d'un écrivain mais — inconsciemment — à la poursuite du héros fascinant de son roman (écrit à la première personne), qui m'a naturellement filé entre les doigts¹². »

Trou de mémoire décourage manifestement les maniaques de la recherche de l'auteur dans « son » livre. Impossible identification de Hubert Aquin avec le « héros fascinant de son roman », puisque tout le monde (ou presque : P. X. Magnant, l'éditeur, O. Ghezso-Quénun, RR, etc.) réclame le privilège de dire *je* dans ce roman. Donc : qui parle ?

9. *Op. cit.*, p. 73.

10. Cf. rabat de la couverture du livre de Ducharme.

11. *Le Devoir*, 13 novembre 1965, p. 11.

12. J. Bouthillette, *Perspectives*, 14 octobre 1967, p. 67.

Non pas la simple prérogative de dire *je* comme un personnage dit *je* dans un dialogue inséré dans le récit : alors tout sujet qui se désigne par *je* est susceptible de devenir un *tu* pour l'interlocuteur, dans un jeu de bascule égalitaire, sous la haute gouverne d'un sujet préalable, d'un *Je* qui énonce les différents *je* du dialogue-énoncé, d'un *Je* qui réduit les sujets de l'énoncé au rang de pur *il*.

Ce qui a lieu dans *Trou de mémoire* est un jeu d'une tout autre portée, et bien autrement inquiétant pour le lecteur. Il semblera éclairant pour le lecteur éventuel de ces notes qu'ici je fasse référence explicite à cette *ficción* de Borges, intitulée *las Ruinas circulares* : plus précisément, à ce moment où l'homme-démiurge, tout occupé à songer que son « fils » n'est que la projection de son songe démiurgique, prend conscience, à l'épreuve du feu, que « *él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo* ».

Dans *Trou de mémoire*, cependant, ce n'est pas le sujet lui-même qui prend conscience de sa condition de *il* ; c'est le lecteur, carrément et diversement interpellé, à qui plusieurs *je* en lutte entre eux tâchent de faire admettre : « Je suis le vrai *Je*, le *Je* qui énonce l'autre *je* qui, lui, n'a que la prétention à énoncer : *je*... » Ce livre est donc un tissu d'énoncés comme :
1 — « Je [P. X. Magnant] viens de commencer un roman [...] cher lecteur... » (p. 19).

2 — « Je [l'éditeur] me suis permis de découper [...] le récit de P. X. Magnant » (p. 19).

3 — « Je [l'éditeur] me permets de renvoyer le lecteur au chapitre étrange signé de la fausse RR, mais que j'ai inséré dans le livre... » (p. 47).

4 — « Si j'[RR] ai reproduit le texte de l'éditeur à la place du récit de Pierre X. Magnant, c'est que je crois que le lecteur doit lire ces textes selon le déroulement même de ma propre expérience... » (p. 123).

5 — « Je [l'éditeur] doit la vérité au lecteur fidèle... Quand ladite RR, poussant très loin la farce, s'approprie le texte même que Pierre X. Magnant a écrit de sa main, elle délire ou bien elle ment... » (p. 135).

6 — « Je [RR] me permets ici d'apporter un correctif

à l'assertion contenue dans cette note [de l'éditeur] et selon laquelle les Fon auraient vendu des esclaves aux négriers européens » (p. 150).

En somme, trois *je* en lutte pour se faire accréditer, l'un à l'exclusion des deux autres, comme le véritable sujet de toute l'énonciation qu'est le livre. Cette « lutte » se fait dans un climat trouble, tout en mystifications et contre-mystifications : RR avoue avoir menti, des pages 123 à 134, et s'en excuse ; l'« éditeur » attend jusqu'au milieu du livre avant d'expliquer clairement (?) son rôle dans l'écriture de ce livre ; le même « éditeur » met le lecteur en garde contre un faussaire qui aurait irrémédiablement altéré le manuscrit de P. X. Magnant (p. 102-103) ; les pseudonymes, les démentis, les correspondances et les doubles, les masques¹³ et les censures forment un réseau tentaculaire auquel aucune certitude ne saurait résister ; le célèbre « Mystère des deux Ambassadeurs » de Holbein, enfin, est là, dans les quelque vingt pages les plus extraordinaires de ce livre, pour rappeler que tout est trompe-l'œil, avec la seule certitude épistémologiquement dernière : « la mort, figurée par l'anamorphose étrange d'un crâne » (p. 130, et cf. la couverture du livre).

Dans ce climat, les *je* peuvent bien prétendre à la « dignité » mutuellement exclusive de Sujet de l'énonciation, aucun ne saurait être pris au sérieux. À la fin du roman, c'est RR qui semble l'emporter : « Ce roman secret est désormais sans secret pour moi » (p. 201). Mais tout est remis en cause par la fausseté de la dernière déclaration du livre :

Depuis, tant de choses se sont passées : j'ai changé de nom, je porte un enfant qui s'appellera Magnant — et jusqu'au bout, je l'espère, et sans avoir peur de son nom. Et je veux que mon enfant soit plus heureux que son père et qu'il n'apprenne jamais comment il a été conçu, ni mon ancien nom... (p. 204).

13. « Dans cette optique, la littérature se trouve dépourvue de toute fin autonome, de toute fonction expressive. *Elle est un masque absolu* [...] Note de l'éditeur » (p. 55; c'est nous qui soulignons).

Si cette parole de RR était « sincère », on ne comprendrait pas pourquoi RR aurait écrit et publié tout un récit, justement, pour raconter toutes ces petites choses... RR est un masque, et un masque qui dit « Je-suis-celui-qui-suis » ne devient pas pour autant, sauf justement dans ce livre sacré qui s'appelle « Le Livre », le Dieu des dieux : il reste Masque, c'est-à-dire encore plus masqué et plus masquant.

Des indices assez clairs cependant montrent que c'est un quatrième *je*, masque de masques qui reste anonyme, qui énonce bel et bien les trois autres : un « arrangeur » — non pas le faussaire que l'éditeur dénonce entre lui-même et le manuscrit de P. X. Magnant — est à l'œuvre, qui, lui, ne signe pas les notes qu'il met au bas des pages (p. 126, 127, 129, 132, etc.), mais identifie objectivement même les notes de RR, sur un texte de la même RR, par la mention : « Note de RR » (p. 201, 202, etc.). Cet « arrangeur » est préalable à tout, c'est lui qui énonce tout le roman, c'est grâce à lui que l'énoncé-livre s'est arrêté sur ce que nous connaissons être la fin, page 204 ; en fait il aurait pu prendre la parole à son tour : « J' [X] ai écrit tout ce qui précède, et si j'ai pris le masque de RR, c'était afin de... » Et ainsi, de rebondissement en rebondissement le livre-énoncé aurait pu aller à l'infini...

III. POINTS DE FUITE

1. Il me semble que ces deux romans sont exemplaires, en ce sens que ce qui advient ici, *manifestement*, au *je* du récit, n'est pas différent des ficelles *dissimulées* qui le font fonctionner dans n'importe quel roman. Ducharme fait jouer au superlatif et au tonitruant l'auteur et le lecteur, alors que Aquin abîme le sujet ; résultat : un discours idiot et une machine à lecture, soit, dans l'un et l'autre cas, une manière de représentation anamorphique du discours romanesque.

2. Comme dit l'« éditeur » de *Trou de mémoire* dans une note au bas de la page 48 : « il y aurait une thèse intéressante à faire à ce sujet ». C'est-à-dire, si l'on veut : ce texte-ci, qui a crû comme gui sur chêne,

parasite des deux textes déjà là (eux-mêmes bibliophages¹⁴), ce sous-texte ou ce méta-texte avait déjà son lieu marqué entre le dernier mot de chacun des deux romans et, mais le déplaçant imperceptiblement, le mot FIN.

LÉO-PAUL DESAULNIERS

14. Dans une conversation rapportée par Victor-Lévy Beaulieu, Hubert Aquin aurait parlé admirativement de *la Biblioteca de Babel* et de *Pierre Menard, autor del Quijote...* (*l'Illettré*, été 1970). Dans *la Presse* du 11 octobre 1969, parlant de *la Fille de Christophe Colomb*, un critique a intitulé sa chronique : « L'évangile selon saint Réjean »...